خليل حاوي

دراسات وشهادات

كما قرأهُ

طلابه

د. ديزيره سقال — د. ربيعة أبي فاضل

د. ربى سابا حبيب — د. وجيه فانوس

وصديقه

منير أبو دبس



دار نلسن

دراسات وشهادات

خليل حاوي

دراسات وشهادات

كما قرأهُ طلابه

د. ديزيره سقــــال		د. ربيعة أبي فاضل

د. ربى سابا حبيب		د. وجيه فانــــوس

وصديقه

منير أبو دبس

دار نلسن

- حقوق التأليف والنشر والتوزيع محفوظة للمؤلف
- تصميم الكتاب: كارينا ديزاين- السوير
- الإشراف والإخراج الفني دار نلسن- السوير- لبنان
- تصميم الغلاف: نورما بختي
- طبع في بيروت — الطبعة الأولى 2012
- البريد الالكتروني: darnelson@hotmail.com

دار نلسن المؤسس يوسف سلامة (1925-2000)

دراسات في شعر خليل حاوي قدِّمت أثناء التكريم الذي نظّمه اللقاء الثقافي في ضهور الشوير صيف 2011:

د. ديزيره سقال

د. ربيعة أبي فاضل

د. ربى سابا حبيب

د. وجيه فانوس

شهادة:

المخرج المسرحي منير أبو دبس

الفنانون المشاركون في الرسم: ديانا عساكر- مروان مجاعص- مهى يمين - نايفة نصار

الفنانون المشاركون في النحت: بسام كيرلّس ومحمد صوان

***اللقاء الثقافي: لقاء ثقافي متواصل، مركزهُ ضهور الشوير، أسسه أدهم الدمشقي في أذار سنة 2010، يستضيف الأعلام والمفكرين في كافة المجالات الثقافية.**

مدخــل

أدهم الدمشقي

مؤسس اللقاء الثقافي في ضهور الشوير

حكى لي مرّة منير أبو دبس، صديق خليل حاوي، قصّة "سكان جبال تيبت" "وقد جرت العادة عندهم، أن يَضَعوا بين الجبال، على الطرقات والمفارق، رغيفًا من الخبز، للعابر الضائع ليهتدي بهِ. وفي أغلب الأحيان، يكون الرغيف طعامًا للوحوش والطيور."

هكذا على الفنان أن يظلَّ حاملاً رغيفهُ، ورغيف خليل حاوي لم يضرب يومًا، إلاّ أنّه ذات مرَّة ذهبَ، لم يجدِ الطريق، فافتدى ذاتهُ دربًا ورفعَ دمَهُ رغيفًا.

سألتُ مرَّةً ما يكون الأهم في حياتنا، المحبَّة الخير أم العطاء، ربما هو الكلُّ ممثلاً بالذاكرة. فلولا

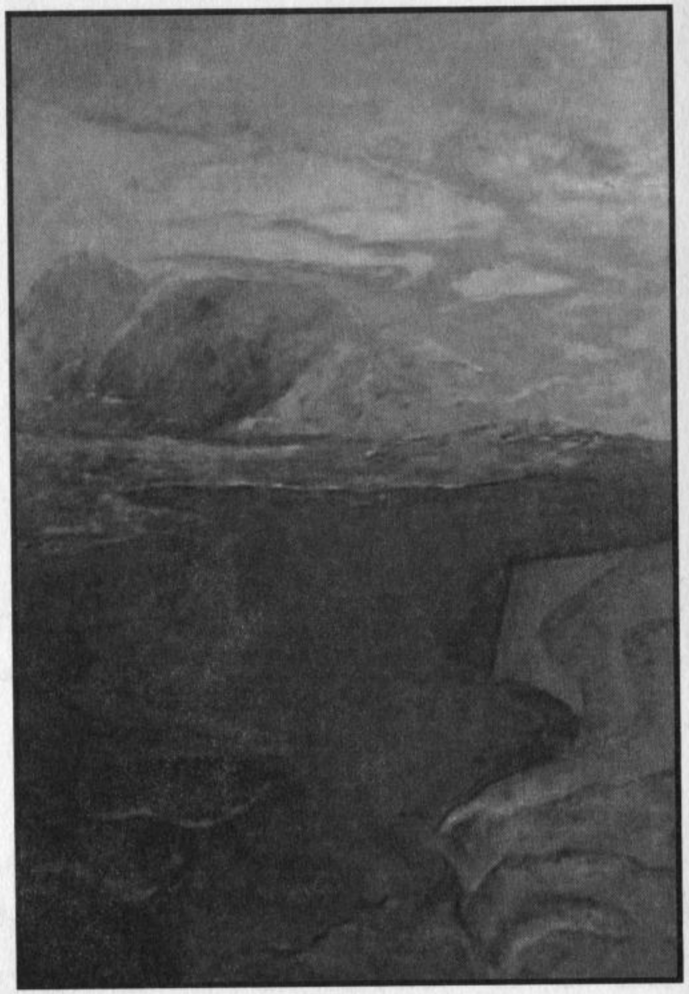
الذاكرة ما وفى أحدٌ لجميل، ولا انتمى كائنٌ إلى مكانٍ أو زمان.

اللقاء الثقافي في ضهور الشوير ليسَ جمعيةً أو منتدىً، إنَّه ذاكرة جديدة، نَدخلها، لننْتمي أو نعبرُ. ذاكرة مفتوحة على الثقافة، في لقاءات مواعيدها غير منتظمة، مفاجئة تُطلُّ عليكم كالوحي المنزل.

حاوي الذي افتتِح اللقاء الأول بقراءات شعرية له، نعود اليوم ونكرِّمهُ بحضور صديقهِ، وأربعة من طلابه القدامى في الجامعة اللبنانية كلية التربية، الذين قرأوه كما عرفوهُ من نصِّهِ وشخصهِ.

التكريم ليس محصورًا بطلاَّبهِ، بل تمنَّى "اللقاء" على بعض الفنانين التشكيلين الشّباب، ترجمة حياة حاوي وقصائدهِ إلى لوحات،تجسّد امتداده الفكري بالكلمة واللّون.

خليل الطالع من أساطيرِنا، عاشَ تراجيديا الصراع القومي الاجتماعي الوجودي، وانتهى بهِ المصير كما كلّ أبطال الأساطير، "حاربَ ليختارَ موتَهُ".



نهر الرماد
للفنانة نايفة نصار

الفداء في شعر خليل حاوي

د. ديزيره سقال
(الجامعة اللبنانية)

1- مقدمة:

يشكل الفداء في شعر خليل حاوي عنصرًا أساسيًّا، لما يربطه بالتزام الشاعر العميق الذي ضحّى بحياته من أجله.

وفي الواقع، فإنّ الشاعر، سواء حين كان في الحزب السوري القومي الاجتماعي في مرحلة شبابه الأولى، أو حين تحوّل إلى الالتزام بالقضية العربية، ظلت مسألة الفداء تمسك بزمام رؤياه الشعرية، وتوجّه نصّه.

2- مفهوم الفداء:

يقول الجوهري: "فداه وفاداه إذا أعطى فداءه فأنقذه. وفَداه بنفسه..."[1] ويقول لسان العرب: "الفِداء... فَكاك الأسير... ويقال: فَداه وفاداه إذا أعطى فِداءه فانقذه، وفداه بنفسه وفدّاه يُفَدّيه إذا قال له جُعلت فِداك. وتفادوا أي فدى بعضهم بعضا."[2] وعلى هذا، فإن الفداء يرتبط بالإنقاذ. وقال الزبيدي: "افتدى منه وبه بكذا: استنقذه بمال... وفاداه مفاداة، وفِداءً: أعطى شيئًا فأنقذه... وقال المبرّد: المفاداة أن تدفع رَجُلاً وتأخذ رَجُلاً، والفِداء أن تشتريه. وقيل هما واحد... ويقولون: فديته بأبي وأمي، وفديته بمال، كأنك اشتريته وخلّصته به إذا لم يكن أسيرًا، وإذا كان أسيرًا مملوكًا قلت: فاديته... وإن قلت: فدَيتُ الأسير، فجائز أيضًا، بمعنى: فدَيتُه ممّا كان فيه، أي خلّصته."[3] ويقال: "فدَت المرأة نفسَها من زوجها،

(1) الجوهري، **الصحاح**، بيروت: دار العلم للملايين، ط3، 1984، ص 2453 (مادة: ف د ي).

(2) – ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، لا ت، 15/ 150 (مادة: ف د ي).

(3) محمد مرتضى الزبيدي، **تاج** العروس، الكويت: وزارة الإرشاد والإنباء، 1965، 40/ 221– 222 (مادة: ف د ي).

وافتدَتْ: أعطت مالاً حتى تخلصت منه بالطلاق."[1]

وجاء في "المعجم الوسيط": "فَداه فَدًى وفِدًى وفِداءً: استنقذه بمال أو غيره، فخلّصه ممّا كان فيه. يقال: فَداه بماله وفداه بنفسه. فهو فادٍ... والمُستَنقَذ: مَفْدِيّ."[2]

وعلى هذا فإنّ الفداء، كما يبدو لنا من الناحية اللغوية، يحمل معنى الإنقاذ والتخليص. ويمكن أن يتمّ هذا بطريقتين: إمّا بأن تكون عملية الفداء مرتبطة بمال أو ببدل، وإما أن تكون مرتبطة بالذات، أي أنّ الفادي يقدّم نفسه مقابل خلاص الآخر، وفي هذا أسمى معاني السموّ والنبل والتضحية. وهذا المعنى الثاني بالتحديد هو الذي يبني عليه حاوي فِداءه.

3- خليل حاوي والفداء في المسيحية:

لا يمكن أن نغفل البعد المسيحي في مفهوم الفداء عند خليل حاوي. وفي الواقع، فإنّ صورة المسيح نفسه ودعواه ترتبط أساسًا بالفداء. وفي هذا المقام، يجب

(1) المصدر نفسه، 40/ 224.

(2) مجمع اللغة العربية بمصر، **المعجم الوسيط**، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص 677 (مادة: ف د ي).

أن نفهم طبيعة هذا الموقف كما تجلّى في "العهد الجديد"، والمفهوم الأعمق لهذا العهد.

في المسيحيّة أنّ المسيح جاء ليفتدي الناس بدمه، ويقيمَ عهدًا جديدًا بين الله والبشر، كلّ البشر المؤمنين به؛ وهذا عهد يخالف تمامًا عهد اليهود القديم، لأنّ العهد القديم يتكلّم على عهد انعزالي أقامه الله لشعب اختاره دون باقي الشعوب، ما يجعل العمق الفكريّ والروحي والأخلاقيّ مخالفًا تماما للمسيحية، بل مناقضًا له[1]، ففيه أنّ الله (يهوه) إله يحاسب على خطيئة الشخص في أبنائه وأحفاده، لهذا السبب كان "عهد الله" لجماعته المختارة دون سواها، وهذه الجماعة هي العبريون[2]. فالمسيح بموته على الصليب وقيامته قدّم فعل المحبة الأعمق، وكان الفادي الذي خلّص البشرية من ربقة الخطيئة الأصلية. إنّه "الحمل" الذي يهرق دمه من أجل مغفرة الخطايا، وهو "ابن الله الوحيد" الذي تجسدت فيه

(1) كان خليل قد درس في صباه الدين في مدرسة القديسة ملكة الإنجيلية، وتعرف إلى العهد العتيق، وحفظ المزامير، ولكنّه كان يعجب لهذا الإله القديم المحبّ للدماء والانتقام، وينفر منه. وقد عبر عن هذا في قصيدته "أهيرمان".

(2) ألان مرشدور، **الموت والحياة في الكتاب المقدس**، بيروت: دار المشرق، ط3، 1993، ص 30.

روحه، وقامت من خلاله بفعل الفداء الأعظم. وقد ذكر إيليا حاوي علاقة أخيه خليل بتجربة المسيح، قال: "تجربة المسيح رافقت خليلا منذ طفولته الأولى وفي المدارس التي اختلف عليها، وكان يحضر جنازته ويشهد انتصاره باليقين الواقعيّ والماديّ من تلك الجنازات التي تُقام كلّ سنة. وكان يشترك فيها صبيًّا وشابًّا وكهلاً وعلى أبواب الشيخوخة... فالمسيح كان في حياة خليل بالممارسة الفعلية عبر العادات والتقاليد القروية، وقد نهل منها أعمق رموزه وأصدقها. وأدونيس ذاته كان أسطورته متقمّصة تقمّصًا عميقًا في روح الجبل اللبناني"[1]. وقد كتب بعض القصائد قبل "نهر الرماد" نشرها في بعض الصحف، من بينها قصيدة "قربان الجسد" التي ظهرت في مجلة "العروة الوثقى"، عبّر فيها عن تجربته المسيحية، وكذلك قصيدته "المطهر".

هذه الصورة هي التي حملها شعر خليل حاوي في مسألة الفداء. فحاوي في شعره يطمح إلى أن يرقى الشاعر إلى هذه المنزلة ليكون فاديًا للأمة، ولأبناء جيله. في الواقع، فإنّ الخلاص الذي يحلم به

(1) إيليا حاوي، **مع خليل حاوي**، بيروت: دار الثقافة، 1987، ص 336.

لا يتم إلا من خلال انبعاث أصيل يتفجر في أعماق ضمير الأمة لينقلها من الموت إلى الحياة مجدَّدًا، ويشكّل انعطافة تغيّر التاريخ، وتردّه إلى مساره السليم.

وهذه الصورة المتكررة في شعر حاوي هي التي جعلت يقينه بالرؤيا يقينًا ثابتًا، لأنّ اتصال الرائي بالفوق يتيح له أن ينقل فعل الخلاص إلى الأمّة، وأن يكشف عن أقصى حيويتها الكامنة في أعماقها، ولكن بشرط أن تتحرّر تلك الأعماق من الرواسب البالية التي فيها، كما ظهر هذا في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة".

لقد تمكّن حاوي من أن يجعل الإله التوراتيّ الحقود إلهًا قريبًا من المسيح، عبر تغييره طبيعته الرهيبة، وذلك من خلال اقتباسه صفات المسيح، وعلى رأسها صفة الفداء التي يقوم فعله التحريري عليها. وقَرَنَ حتى الآلهة الوثنية السورية الأصل، وخصوصًا "بعل"، بهذه الصورة، فجعل صورة المسيح تمتصّ صفات الإلهين اللذين كانت لهما، على ما يبدو، في ذهن خليل، طبيعة أسطورية، وتحوّلا في النص إلى مصدرين للفداء من أجل تخليص الجيل

من العقم الراسخ فيه، فتقاطعت بذلك صورتان معًا: صورة الإله التوراتيّ الذي تبدّلت صفاته، وصورة "بعل" الكنعانيّ الذي يحمل فكرة الخلق والانبعاث، وذابتا في صورة المسيح الذي افتدى الإنسان بموته من أجل أن يقيم مع الله عهدًا جديدًا. يقول:

"أنتمُ أنتنَّ يا نسلَ إلهٍ
دمُهُ ينبتُ نَيسانُ التلالْ
أنتمُ أنتنَّ في عمري
مصابيحٌ، مروجٌ وكَفاهْ
وأنا في حبّكمْ، في حبّكُنَ
– وفِدى الزنبق في تلكَ التلالْ–
أتحدّى مِحنةَ الصلْبِ،
أعاني الموتَ في حبِّ الحياةْ."[1]

وترتبط صورة الفداء في المسيحية بالصليب ورمزه، لأنّ المسيح مات على الصليب من أجل خلاص الإنسان، كما يبدو لنا من هذا الأنموذج المعروض. وفي كلامه على الشرق القديم الذي خلا

---

(1) خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، بيروت: دار العودة، ط2، 1993، ص 134.

من عابري جسر الآتي. يقول واصفًا إياه:

"سوف يمضون وتبقى

فارغَ الكفينِ مصلوبًا وحيدْ..."[1]

فالصلب صورة من صور التطهّر، لأنّ الشرق المذكور هنا مرتبط بالاحتراق أيضًا ("للريح التي توسعه جَلدًا وحَرَقًا")[2]، والاحتراق له مصدر كنعاني في فكر حاوي، سنعود إلى الكلام عليه بعد قليل.

على هذا، فالتطهّر يرتبط بالفداء، لأنّ الفادي يطهّر ما حوله ويبعث طاقته الحيوية. وهو مرتبط بالإيمان، لأنه فِعل إيمان بحد ذاته: إيمان بالآخر، وبقوّة البعث الذي يقيمه من موته. وحين ينتفي هذا الإيمان تتعذّر عملية الفداء هذه، كما تبيّن لنا في قصيدة "لعازر 1962"، حيث نحد بطل القصيدة فقد إيمانه بالمسيح، فتعذّر انبعاثه، لأنّ من طبيعة الانبعاث أن يكون تفجّرًا للحياة من أعماق الذات[3]:

"صلَواتُ الحبِّ والفِصْحِ المغنّي

---

(1) المصدر نفسه، ص 170.

(2) المصدر نفسه، ص 169.

(3) يقول حاوي: "وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجّرًا من أعماق الذات..." (المصدر نفسه، ص 336 (قصيدة: "لعازر 1962").

في دموعِ الناصِري

أترى تبعثُ مَيْتًا

حجّرتْهُ شَهوةُ الموتِ،

ترى هل تستطيعْ

أنْ تُزيحَ الصخرَ عنّي

والظلامَ اليابسَ المركومَ

في القبرِ المنيعْ؟"[1]

فالمسيح، لأنّه افتدى الناس، صار هو نفسه، في العهد الجديد، القيامة والحياة، فهو "كلمة" الله،لهذا السبب فإنّ الدخول في تواصل معه، يعني التواصل مع الحياة التي يحملها؛ وهذا يظهر بوضوح في إنجيل يوحنا، حيث يقول: "أنا هو القيامة والحياة. مَن آمن بي وإن مات فسيحيا؛ وكلّ من كان حيّا وآمن بي فلن يموت إلى الأبد."[2] وعلى هذا يبقى هو أقوى رموز الانبعاث في نصّ حاوي، ويقترن الشاعر به في حالات الفداء التي يتقمّصها البطل، أو يتقمّصها هو بطلاً رائيًا للأمة، وجيلها الجدي، يعاني الموت

---

(1) المصدر نفسه، ص 341 – 342.

(2) يوحنا/11: 25 – 26.

في سبيل الحياة، ويفتدي بموته الجيل الجديد لينبعث معه من الموت:

"أهِ، ربّي! صوتُهم يصرخُ في قبري:

تعالْ!!

كيفَ لا أنفضُ عن صدري الجلاميدَ

الجلاميدَ الثقالْ

كيفَ لا أصرعُ أوجاعي وموتي

كيفَ لا أضرعُ في ذلٍ وصمتِ:

"رُدَني، ربّي، إلى أرضي"

"أعدْني للحياةْ..."[1]

إنّ قوة الحبّ التي تنفجر في البطل هي التي تحدوه على افتداء الآخرين انطلاقًا من العهد الجديد الذي يجمع بين المسيح والناس، وهي التي تأسّست عليها ولادة المسيح نفسه. فالمجوس الذين أتوا ليروا المسيح عند ولادته، وقدموا له ثلاث هدايا رمزية، هي الذهب والبخور والمرّ، كانت لتعرّفه بمهمته في هذه الأرض: فالذهب لأنه ملك (ملكوته في الآخرة)، والبخور لأنّه إله، والمرّ لأنه سيموت فداءً للبشر. ولأنّ هذا المسيح ولد في نعمة الإيمان، وفي يقين

---

[1] خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص 132.

الفداء الآتي، فقد تمكّن من تحرير البشر من خطيئتهم، ونقلهم إلى حالة جديدة من الأمل التي عمّمها على الناس. إنّ حبّ الشاعر للجيل الآتي هو الذي يجعله فاديًا، وهو الذي يجعل عملية الفداء ممكنة. يقول:

"باسم ما أحرقتُ من نفسي بنفسي

لأصفّي وجهَ تاريخي وأمسي...

ليحُلَّ الخصبُ ولْتَجْرِ الينابيعُ

ويَمْضِ "الخِضْرُ" في إثْرِ الغزاةْ،

فارسٌ يولدُ من حبي لأطفالي

وحبّي للحياةْ..."[1]

إنّ انعدام الإيمان في هذا المجال يجعل مسألة الفداء مستحيلة، وهي الحال التي بدأت في قصيدة "لعازر 1962"، واستمرت في القصيدتين اللاحقتين ("الأم الحزينة"، و"ضباب وبروق"). وغياب الإيمان هذا أفرغ الضمير الإلهيّ من معناه ليجعل الشرّ منتشرًا في كلّ مكان وسط هذا الغياب الرهيب، وصار "ضمير الله صحراء، وصمتًا يترامى عبر

---

[1] المصدر نفسه، ص 160.

صحراء الرمال"[1]، وهوى الفارس وغاب في دخان التبغ الذي يبثه انحطاط الأرض وتقاعس الناس في الأمة[2]. ولكنّ قلب هذا البطل كان أقوى من الموت، فانتصر مجدَّدًا للحياة، وعاد "شهابًا" يحرق الليل[3]، و"رعدًا جريحًا"[4] يفتدى الأمة بدمه، كما افتدى المسيح الإنسانَ بهذا الدم على الصليب. وهو بطل يولد بلا دنس، بكرًا كما لم تكن قبله بكارة، من أمّ بكر (هي الأمة)، تفتتح الكون بسيفه، وتغير وجه التاريخ:

"وتباركتْ رحمُ التي ولدتْ
على ظهرِ الخيولْ
– ولدتْ وما برحتْ بتولْ –
بطلاً يروّي سيفَهُ
جمرَ الشهابْ
من منبعِ الشهُب التي التَمَعَتْ
حروفًا في الكتابْ
ومضَتْ بروقًا أحرقَتْ

(1) المصدر نفسه، ص 398.
(2) المصدر نفسه، ص 415.
(3) المصدر نفسه، ص 450.
(4) المصدر نفسه، ص 433.

عن جوهرِ المونِ الحجابْ،
صهَرَتْ مداراتِ النجومْ
وتفتّحتْ عن وردةٍ حمراءَ
تلتهمُ المعابرَ والغيومْ."[1]

والجدير بالذكر هنا أنّ حاوي يقرن في البطل كلاً من الفداء في المسيحية والإسلام، فصورة المسيح في هذا المثال تقترن بصورة النبيّ محمد، لأنّ البطل يولد من أمّ بتول (هي نفسها التي ولد المسيح منها هنا)، ولكنه يولد فاتحًا من فاتحي المسلمين الذين حملوا معهم قرائينهم في الفتوحات. وبهذا فإنّ البطل لا يرتبط بدين دون دين، بل هو ينتمي إلى الدينين التوحيديين اللذين احترمهما حاوي: المسيحية والإسلام، ورأى في إلههما إلهًا واحدًا.

4. خليل حاوي والفداء في صورة أنطون سعادة:

تأثّر خليل حاوي في شبابه بالحزب السوريّ القومي الاجتماعي الذي انتمى إليه وآمن بعقيدته، وتركت فيه عقيدة الحزب أثرًا لا يمحى في نفسه، حتى بعد أن تركه عقب وفاة زعيمه سعاده لخلافه مع جورج عبد

(1) المصدر نفسه، ص 467 – 468.

المسيح. ويظهر تأثّره واضحًا بالحزب من خلال شعاره الزوبعة التي انعكست مرارًا في شعره: من "زوبعة الشوك"[1]، إلى زوابع الرمل"[2]، و"الزوبعة الطروب"[3]، و"الزوبعة السوداء"[4]، والزوبعة التي تعبر الجسد[5]، إلى الـ"زوبعة من وهج النهد والشعر"[5]، إلى التفاهات التي "تزوبع الأعمدة"[6]. وقد ظهرت مغلّفة بصورة الوردة الحمراء التي تلتهم المعابر والغيوم في قصيدة "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود". وعليه، فإنّ الزوبعة لم تفارق تفكير حاوي، لأنّه كان متأثرًا أشدّ التأثّر بالحزب، حتى بعد أن تركه.

لقد استلهم خليل حاوي من مؤسس الحزب أنطون سعادة صورة الفداء في البطل، تمامًا كما تأثر بالفداء المسيحي، بل أكثر. وفي الواقع، فإنّ تجربة خليل حاوي في الحزب، كما يقول نعيم جراق

(1) المصدر نفسه، ص 181.
(2) المصدر نفسه، ص 204.
(3) المصدر نفسه، ص 206
(4) المصدر نفسه، ص 284.
(5) المصدر نفسه، ص 323
(5) المصدر نفسه، ص
(6) المصدر نفسه، ص 441 – 442.

صديق الشاعر، "هي أهمّ حدث في حياته لجهة تكوينه الروحيّ (و)النفسيّ (و)المعنويّ والشعريّ."[1] وحاوي "لم يستطع أن يسحب نفسه من سعادة كمفكر وقدوة ونهضة روحية ورسالة."[2] وقد رأى أنطون سعادة نفسه "أنّ جذور التضحية الفردية متأصّلة في النفسية السوريّة منذ زمن الكنعانيين، وأكّد أنّ هذا المبدأ أساسي لكلّ مجتمع جدير بالبقاء والارتقاء، وهو أهمّ مبدإٍ مناقبيّ قام عليه فَلاحُ أيِّ مجتمع متمدن أو متوحّش"[3].

كان هذا القائد، بالنسبة إلى حاوي، وإلى المحازبين القوميين، في كلّ تعاليمه البطل والقائد الذي يفتدي الجماعة ليحمل الخلاص؛ ومن البديهيّ أن يتّخذ خليل حاوي من الأساطير الكنعانية رموزًا للانبعاث، لأنّ سعادة كان يرى في هذه الأساطير قوّة حضارية في الأمة، تعكس "عظمة التخيُّل السوري،

(1) محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، استوكهولم: دار نلسن، ط2، ص 37.
(2) المرجع نفسه، ص 38.
(3) محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 161 – 162.

والتفكير السوريّ في الحياة وقضاياها الكبرى."[1] من هنا نجد حاوي يداخل بين بعض الرموز المسيحية والكنعانية من أجل أن يعرض فكرة البطل الفادي، ولا سيّما رمزي "تموز" و"بعل" و"ملقارت"، خصوصًا في "نهر الرماد". فهذه الرموز الثلاثة تترابط ورمز المسيح لتولّد تركيبة دلالية مميزة تقودنا إلى القائد البطل الذي يفتدي الأمة، ويقدّم الخلاص لها من خلال الفعل. يقول حاوي:

"يا إلهَ الخصبِ، يا بعلاً يفضّ
التربةَ العاقرْ
يا شمسَ الحصيدْ
يا إلهًا ينفضُ القبرَ،
ويا فِصحًا مجيدْ،
أنتَ يا تمّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ
نجّنا، نجِّ عروقَ الأرضِ
من عقمٍ دَهاها ودهانا،
أدفئِ الموتى الحزانى..."[2]

---

[1] أنطون سعادة، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، لا دار نشر، 1978، ص 61.

[2] خليل حاوي، **ديوان خليل حاوي**، ص 119 – 120.

يعكس هذا النصّ الرموز الثلاثة الأسطورية التي تكلمنا عليها، بالإضافة إلى رمز المسيح الفادي؛ فـ"بعل" إله الخصب، كما يصرّح الشاعر، والإله الذي ينفض القبر هو المسيح الذي نهض من الموت. ولكنّ صورة المسيح ترتبط بـ"تموز" الكنعاني كما هو معروف، لأنّ هذا الإله يموت وينبعث من الموت ليصوّر الفصول وحركتها. وكأنّ موت "تموز" وعودته إلى الحياة وهب الأرض نعمة الانبعاث، وفجّر فيها الخصب، بشكل متكرّر. أما "ملقارت" فيظهر في الدفء الذي يريد الشاعر أن يدخله على الموتى، ومن المعروف أنّ الميت بارد، وأنّ ملقارت كان إلهًا كنعانيًّا، وكان، "في جوانب من قصته، يشبه قصة "أدونيس"، لأنّه يموت وينبعث من الموت، فقد كانوا يحتفلون بانبعاثه في شهر كانون الثاني، فيحرقون تمثالاً كبيرًا له. وكانوا يحرقون إنسانًا أو كاهنًا، ثم عدلوا عن هذا، فيما بعد، ليحرقوا تمثالاً. وكانوا يقومون بحركات تمثيليّة ترمز إلى انبعاث الإله. ومفاد هذا الاحتفال أنّ "ملقارت" رحل إلى ليبيةَ، ولكنّ "طَيفون" الشيطان صرعه، فأقامه

"إيولانس" من الموت"[1]. ويظهر ارتباط الرمز الانبعاثي بملقارت أكثر في قول حاوي:

باسمِ ما أحرقتُ من نفسي بنفسي
لأصفّي وجه تاريخي وأمسي..."[2]

بهذا نجد أنّ الأقاصيص الأربعة تلتقي معًا في مسألة الانبعاث: فـ"تموز" و"ملقارت" و"بعل" كلهم آلهة تمثّل انتصار الحياة على الموت، ومثلهم المسيحُ، ولكنّ هذا الأخير يحمل معنى الفداء الذي يسرّبه إلى الرموز الثلاثة الأخرى، ليصير معنى موتها وعودتها إلى الحياة مرتبطًا به. وكلّ هذه الصور تنتقل إلى شخصية القائد الفادي نفسه، تلك الشخصية التي استلهمها حاوي من أنطون سعادة، فصار الشاعر الملتزمُ والرائي عنده هو البطلَ الفادي الذي يقود قومه إلى الانبعاث والتجديد. لهذا يمكننا أن نقول إنّ أنطون سعادة حاول، من خلال هذه الأساطير، أن يقيم جسرًا بين السوريّ القديم والسوريّ الحديث، ليظهر التكامل الفكري والقومي بينهما. وكان مؤسس الحزب هذا قد مهّد لتجديد في القول الشعري، و"لا

---

(1) ديزيره سقال، مفتاح الآلهة، الذوق: المكتبة الأهلية، 2011، ص 143.

(2) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 160.

سيّما تحت خانة ما اصطلح على تسميته الشعر التموزيّ، وما ينطوي عليه من مضامين البعث بعد الموت والخصب إثر اليباب، فالتفت حاوي... إلى توظيف أسطورة تموز، وغيرها من الأساطير، ثمَّ لقَّحها جميعها برؤيا مستقلة وتختصّ به وحده، وباعث ذلك تفرّده بنظرة حضارية لم تحدْ يومًا عن العقيدة السورية القومية"، أو عن جوهرها[1]. ويمكننا اعتبار قصائد "حبّ وجلجلة"[2]، و"عودة إلى سدوم"[3]، و"الجسر"[4]، و"الرعد الجريح"[5]، و"رسالة الغفران من صالح إلى ثمود"[6] أكثر القصائد تعبيرًا عن موقف الفداء وتصويرًا للبطل الفادي. وفي حين أنّ القصائد الثلاثة الأولى تنتمي إلى ديوان "نهر الرماد"، أي إلى مرحلة كان فيها حاوي لا يزال متأثرًا بعمق بشخصية أنطون سعادة، فإنّ القصيدتين الأخيرتين تنتميان إلى ديوان "الرعد الجريح"، وهو

---

(1) محمود شريح، خليل حاوي وأنطون سعادة، ص 63.

(2) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص 129 وما بعدها (ديوان: نهر الرماد).

(3) المصدر نفسه، ص 147 وما بعدها (ديوان: "نهر الرماد").

(4) المصدر نفسه، ص 163 وما بعدها (ديوان: "نهر الرماد").

(5) المصدر نفسه، ص 147 وما بعدها (ديوان: "نهر الرماد").

(6) المصدر نفسه، ص 465 وما بعدها (ديوان: "نهر الرماد").

ديوان كان خليل في أثنائه قد انضم إلى "العروة الوثقى"، واعتنق القومية العربية، ولكن من غير أن يتخلى تمامًا عن أفكار سعادة، وهذا يعكس امتداد الفكر السوري القومي في ضمير حاوي حتى عندما انتقل إلى اعتناق القضية العربية، إذ كان سعاده حاضرًا فيها لا يغيب.

والفداء الذي يحمل الخلاص للأمة يقتضي فِعلَ إيمان عميق، لأنّ الإيمان هو الأساس الذي تُبنى التضحية عليه. وفي الواقع فإن مسألة الالتزام نفسها تقوم عليه، فالبطل الفادي شخص ملتزم أشدّ الالتزام بفعل إيمانه الراسخ، يقدّم نفسه من أجل خلاص الفرد، ويحمل لهم "بشارة" الخلاص، ورؤيا الآتي. يقول في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة":

"عُدْتُ إليكم شاعرًا في فمهِ بشارَهْ
يقولُ ما يقولْ
بفطرةٍ تُحسّ ما في رحمِ الفصلِ
تراهُ قبلَ أن يولدَ في الفصولْ."[1]

إنّ الفادي واثق ثقة لا تتزعزع بقدرة الذين يفديهم، وهو مكتفٍ بهم، فالإيمان يمدّه بقوّة الكفاف

(1) المصدر نفسه، ص 299.

التي تعينه على افتداء الجيل كله. وهذه الثقة والالتزام العميقين يجعلان البطل الفادي رائيًا، يعمل بمنطق الرؤيا، وهو منطق يعلو على الواقع، ويحرّك الحدس الذي يقرأ الآتي ويستشعره، ويتحرك من خلال هذا. من هنا كان حاوي يؤمن بأنّ للرؤيا يقينًا يعلو على يقين الواقع، وأنّها لا يمكن أن تكذب، ويعرّفها بأنّها "نوع من المعرفة التي تتخطّى نطاق العلم المحدود بالظاهر والمحسوس، وتُنافِس الفلسفة، وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سِمة الشاعر الأصيل... وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتّصف بها الشاعر على صَهْرِ ما يستمدّه من نتاج الآخرين وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته في التعبير."[1] ويرى أنّ "الرؤيا التي لا تتولّد عن تجربة كيانيّة، تعانيها ذات الشاعر بكليّة عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألّق في فراغ."[2]

(1) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، بيروت: دار الشروق، ط4، 1984، ص 277.

(2) المرجع نفسه، ص 282.

إنّ الإشارات في خطاب حاوي ترمي إلى تشكيل صورة للبطل القوميّ بكلّ ما فيه من التزام وفداء، وقد نجح هذا البطل في مرحلة من المراحل (مطلع السبعينات) في أن يمسح اللعنة عن "لعازر"، ويرفع العارَ عن أرضه، فردّه إلى الحياة في صورة "الرعد الجريح". هكذا كانت هذه القصيدة "منطلقَ التعبير عن صورة البطل المخلّص فجاءت "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود" لتكمّل الصورة وتضعها في إطارها الحقيقيّ"[1].

5 . خلاصة:

هكذا يمكننا أن نقول إنّ الفداء في شعر خليل حاوي يقوم على أساس جملة من العلاقات: أولها الإيمان والالتزام، وثانيهما الحبّ، وثالثها الرؤيا التي تعلو على الواقع.

أمّا الفداء نفسه فينبني على أساس شخصيتين محوريتين، هما المسيح وأنطون سعادة. ذلك أنّ شخصية الأوّل كانت مؤثرة أشدّ التأثير في شعر

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص 145.

حاوي لأنّه يمثّل له قمّة التضحية المرتبطة برؤيا متكاملة. في حين كانت شخصية الثاني، أنطون سعادة، شخصية القائد الذي يكرّس حياته من أجل مبادئه، ويفتدي بنفسه الأمة لتقوم هذه المبادئ وتستمر في الجيل اللاحق. ومن المعروف أنّ تشابهًا كان بين شخصيتي سعادة وحاوي، فقد كان كلّ منهما معتدًّا بنفسه، يؤمن بأنّ له دورًا طليعيًّا في خلاص أمّته، شديد الصلابة والعزم، يتحدّى بلا خوف ولا تراجع، ويؤمن بالفداء والتضحية في سبيل المجموعة.

وللفداء رموز في شعر حاوي، تمحورت، في المرحلة الأولى خصوصًا (مرحلة "نهر الرماد")، حول رموز "بعل" و"تموز" و"ملقارت" (و"العنقاء" من خلاله)، وكلّ هذه الرموز من أصل سوريّ تكلم عليها سعادة، مركزًا على "تموز" منها. ولا يخفى على قارئ حاوي المتضلّع أنّ "تموز" مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمسيح كرمز، من حيث إنّ الثاني هو اكتمال الرموز جميعًا، ويحتوي عليها كلّها، ولكنّه يتجاوزها بطبيعة الفداء المرتبط بالحب، في حين أنّ سعادة يتداخل والمسيح من حيث إنّه الرمز الأعمق للالتزام،

وهو يتمثّل في حاوي نفسه الذي تقمّص شخصية الزعيم الحزبي في كثير من المواقف.

6. خاتمة:

لقد مثّل الفداء جوهر التجربة التي قام عليها شعر حاوي الرؤيوي خصوصًا، وغير الرؤيويّ عمومًا. وكان حاوي، في شعره، مثال البطل الفادي الذي يقهر الموت، ويبقى زوبعة مجلجلة تقوّض الموات والتحجّر والتقاعس والخيانة لتترك النار في الأرض، تلك النار التي تحرق من أجل أن تحيي، وتؤمن بأنّ النسل المتحدّر من رؤية حاوي "أمّة لا ترضى القبر مكانًا لها تحت الشمس".



للفنان مروان مجاعص

جدلية الـ«أنا» والجماعة في نشيد «الأم» من قصيدة «الرعد الجريح» لخليل حاوي

(من: د. ربى سابا حبيب – الجامعة اللبنانية – كلية الآداب)

– 1 –

أقرأ القصيدة وأقرأ الشاعر، ولا أعول النصّ بإعطائه حياة مستقلة عن سياق شعر خليل حاوي الكامل. لغيري أن يفكك، ويحلّل في هذا المعرض، فالناقدة والمتلقّية التي هي أنا دخلتْ منذ زمنٍ في علاقة جدليّة مع شعره الرائد، أي قبله "كنتُ"، ومعه "تحولت"، وبعده "صرتُ"، والقصيدة في مصيرها زمنُها، مستقبلها، وصيرورتها.

أليس هذا الشاهد البطل الذي أطفأ نفسه ورحل كي يُنقذَ العالم العربيّ بنقاء الفعل؟

- 2 -

يصل خليل حاوي في هذا النصّ إلى اقتناع رهيب بعدميّة الشهادة.

يتراءى لي أنّ شعره جسرُ عبورٍ بين الجذور وعكسها. لذا وضع التجربة الحيّةَ معَ طهرها في خيرِ المبدإ الأول.

الشعر هنا، أي "الكلمة"، بمعنى البدء Logos تتمظهر ضدّ الياس والقهر والهائل. لذا نجد الخلاص بوساطة الشهادة.

كيف يؤسس شاعر الخلاص والانبعاث الأول الذي تخطّى في قصيدة "الجسر" العلاقةَ الصداميّة مع الأرض – الحضارة، مع التراث، مع التاريخ والمجتمع، كيف يؤسس في هذا النشيد لمجانية الشهادة من أجل الأرض التي تراكَم عليها التاريخ المهزوم؟

انحنى حاوي على هذه الأرض، آمنَ بها إلى حدّ ربط الكلم بالحياة فِعلَ وجود في حركة دراميّة ذات مضمون هادف للتعبير من الداخل.

إنّ قراءة قصيدةٍ هي، في الأصل، نشيد، أي جسد مفاصله أيقاع وموسيقى داخلية تستوجب السمعَ، أقصد فنّ الإصغاء، كي يكتشف القارئ مع المتلقّي تجلياتِ البنى الإيقاعية الخاصة...

تطالعنا في بنية هذا النصّ ثنائيّة تضمن الحركة من خلال الحوار: الأم والرفيق، الموت ذعل هو: الرفيق، الرجولة الضاجّة (في البدء كان الفعل، كما يقول غوته)؛ وهذا النص يوحّدهما كي لا ينفصلا في محاولة التقاط حركة النص الداخليّة. لكنّه اصطدم بالسؤال، أو بأسئلة لا جواب لها. بل تقابل في النص تعارض بيانيّ واضح parallélisme syntaxique:

"أنتِ أمٌّ أنتِ أمُّ للرفاقْ
ولدي ضَيّعتُهُ، ضيّعتُ وَحدي
دُرَّةَ الكونِ..."

تلتقي الأم هنا بالشعر من حيث هو ضمير الأمّة والفاعل والكيان الحيّ. لذا نجد الخطابين البيانيين يفترقان، كلّ واحد يتحرّك في محوره

الخاصّ، ويصطرعان، ثمّ يغيبان معًا في بحر من الضباب. أين السندباد؟ أين لعازر 1962 الذي عانى الحياةَ موتًا في الحياة:

"ماردٌ عايَنتُهُ
يطلعُ من حيبِ السفير؟"

هكذا ينمو شعر خليل حاوي نموّ النفس: التردّاد والتواتر، وهو سيّد في تحويله إلى إيقاع داخليّ (أيقاع الروح)، لذا أتت كلّ العناصر مشدودة بالإيقاع، على مستوى آخر هو مستوى الأفعال، فهي تتلاحق من فعل ماض مبرَم (ضَيّعتهُ/ ضيّعْتُ وحدي درّةَ الكونِ/ وما يُجدي ويجدي...) إلى مضارع يوحّد إيقاع التمجيد والتهليل، حيث دينامية تبعدنا عن مواقع الأفعال الإسقاطيّة الجامدة لتضفي عليها هويات جديدة ووظائف جديدة ومواقع جديدة:

"ليتَ لي صوتًا يصيحْ
ليسَ عرسًا وعريسًا
ولدي ليسَ المسيحْ
ويدي ليتَ يدي تنبضُ
عنفًا وتزيحْ..."

يبدو النصّ حيًّا نشيطًا في تواتر الأفعال ومقابلاتها (ضيّعتُ... ضيّعتُ) يكثّف المحتوى: تواتر الحالات النفسيّة من واحدة إلى أخرى إلى حالة نفسية ثالثة: النشيج (ويدي... ليتَ يدي... وحدي...: الياءات المتكررة).

- 3 -

كان على خليل حاوي أن يهدم نفسه ويبنيها، أن يكون البطل: خالقًا ومخلوقًا، وأن يُسكِتَ البومةَ التي تبرز من غروب الحضارات وانحلالها، كما يقول هيغل، لذا يطالعنا: إيقاع الهلاك (هجوع، سكوت...)، وإيقاع الانبعاث في الرؤيا الحضارية (العرس، الصبايا، البكارة...).

بعد تصعيد الأفعال وتواري الصور، يأتي النشيج (أنين، حِداء). وكذلك بعد أفعال الاستلاب والتلاحُق الحركيّ المحكوم بمنطق العلّة والمعلول وفقَ نظام نَماءٍ خاصّ يرافق حَميّة المعاناة ونشاط التجربة الواعية واللاواعية، فعلى الرغم من اللواحق النثريّة التي تُعين الحركة الداخلية المعتمِلة في نفس خليل حاوي تنمو هذه الأخيرة وفق نظام من التكثيف

المتدرّج لأنّها تولد وتنمو وتنطفئ حتى السقوط، كالكائن والحضارة... من هنا تولد الخيبة والأسى والإفلاس الحضاريّ لتنتهي بالصرخة – الأنين، أي بالنشيج.

لستُ هنا خارج معرض تفتيت الاسماء والأفعال التي تتواتر، وتضجّ، وتلهث، ثم تتغير، ولا في معرض درس دينامية الصفات، ولا في معرض التوقف عند أهمية المدلول (ليس عرسًا وعريسًا/ ولدي ليس المسيح) وصفاته المنشِّطَة، كما أنّني لستُ في معرض دراسة الحروف في الكلمات وعلائقها، بل أنتقل سريعًا إلى الصورة.

فالرؤيا مع الخيال والفكر يأتيان بالصورة وكلّ العناصر الشعرية مشدودة بالعلائق – المراسلات بين عالمين ماديّ وروحيّ (نظرية الخلق من عدم).

- 4 -

كتابة خليل حاوي مغامرة مستمرة باتجاه الداخل. كتابة تتعامل مع الوحدة الكونية. فالصور تتكثّف، تتهادم، تتجاذب، تتفارق، في تبادل وتراشق عظيمين لترتبط بمفاصل القصيدة، أي في عناصر النشيد،

فتولد الوحدة العضوية كأنّها رحم الحياة في الأصالة. إنّها حياة الخيال لأنّ عالم خليل حاوي متعارض مع العالم الأفقيّ في غابة مسحورة من الكنايات والتورية المجنونة: أسرار، روابط خفيّة بين الابيات، أولّها الذي ضمنَ الوحدة العضوية، وثانيها الرمز، وهو يدخل في صلب التجربة في الكتابة الحديثةِ، أي في استخدام الصور الكلية.

وإذا سلّمنا جدلاً بأنّ الرمز يأتي في ثلاثة انواع: الرمز اللاهوتي، والرمز الصوفي، والرمز السشعبيّ، رأينا أنّ الصورة الرامزة (هنا حول المسيح: ولدي ليس المسيح) ورفض الشهادة تعبّر عن العدم الداخليّ، وعن الأسى الجَماعيّ.

أقرأ الصورة على ثلاثة مستويات:

أ – المستوى الرمزيّ الذي يُلغي الوهم الذي يحيط بالموضوع المخيَّل، وينقل حاوي من الخاص إلى العام.

ب – انفصال الموضوع عن مَهمّة التغيّر والثورة.

وهذا الانفصال يردّنا إلى درجة صفر، إلى امّحاء.

ج – الذات أو الروح التي تنبض في قلب الشّاعر هي الروح الابدية التي تنبض في الأمّة كلّها.

لذا يطفو البعد الدراميّ على النصّ.

وقوّة هذا النصّ في حركيّته، وفي جدليّته. وقد أضحت هذه القوة سياقًا مضافًا إلى وجود الأمة مستقبَلاً، وشغفًا passion، كما يقول نيتشه.

كلّ هذا يدخل في مدار التحولات، وفي عملية البحث عن وطن حقيقي.

– 5 –

حينَ أقرأ النص قراءة وجوديّة أرصد اللُحمةَ، أي ما يربط بين الأم والرفاق، لأنّ القصيدة تدور في زمانت ومكان، في حيّز وفضاء. وعلى الرغم من التباين ظلّت الوحدة بين الأنا والجماعة (الأمّ = الأنا – الرفاق = الجماعة) جدليّة، لأنّ معضلة الشاعر تكمن في أنّه يحسب نفسه موضوعًا ذاتًا أمام الجماعة؛ فهو ضمير الأمّة في وعيه ولاوعيه. ففي مرآة الذات والجماعة، وفي تدفُق القطرة، خلفيّةٌ تنتمي إلى هذه

الارض، وهذه السماء، وهذا الإنسان في لبنان وفي العالم العربيّ.

هو الأنا والأمّة في آن. هو الجرح والثورة ولا عزاء.

– 6 –

قرأت هذا النشيد قراءة درامية. وأعترف أنّه يؤسّس لعدميّة الشهادة. إنّه يؤلّفنا جميعًا.

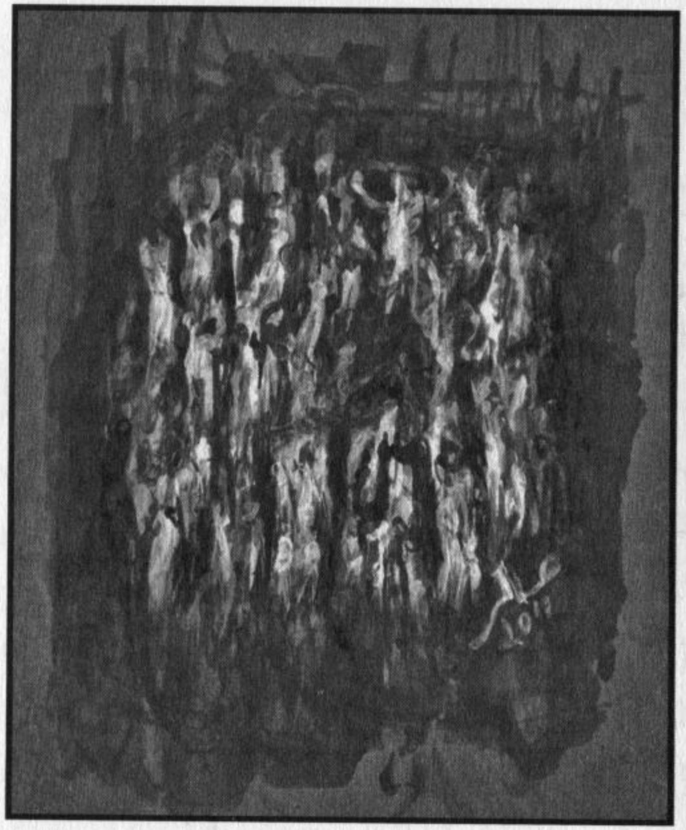
إنّ ارتباط حاوي بالفلسفة والفكر العالمي ربط شعره بالكون أولاً؛ ولذا جاء هذا الشعر حيّزًا يزعزع هيكل الشعر العامّ بالكلاسيكيّ على وزنٍ وإيقاع معيّنين. فحين يتقلّص دور البطل – الرفيق إلى دوره الواقعي، أي الفرديّ، يصبح رمزًا للفداء عندَ الشهادة، والأم تظلّ أمًّا، لحمًا ودمًا، قلبًا يريد الابن يريد الحياةَ لا الموت. لذا ظلّت القصيدة في الاشتعال الذي غمر نتاج خليل حول الهويّة وأدى إلى رفض التعزية (والتعزيةُ الحرّى/ لها في كبدي طعمُ النفاق).

هذا ما يختصر كلّ الخيبات التي مرّ بها الحلم العربيّ: إجهاض الثورات، إفلاس الأنظمة، بقاء المجتمع في مستنقع الجمود والأصولية... كلّها

اعتملت في معضلة الذات وتوقها إلى الجماعة في شعر خليل.

شعرٌ قلِق على الأرض والأمة. أراد التجذّرَ في صلب الارض السيدة فلفظته. قُيِّض له أن يكون ضميرَ هذه الأمة في حمل همومها، في وعيه الحادّ للواقع وللتاريخ، فهو يؤسس لقول هولدرلن في أنّ الشاعر يعيش بطريقة شاعريّة على هذه الارض، بمعنى أنّ الأرضَ موجودة، والأمّة فاعلة، والحضارة لن تزول لأنّها موجودة بفعل النشيد ونعمته.

نشيد خليل حاوي رمانا معه، نحنُ المتعطّشين إلى وطن والمرميّين أبدًا في عملية البحث عن الهويّة، في مناطق التحوّل في ضمائرنا وخاصّة في مخيّلتنا المتحولة على الدوام نحو الجهة الأخرى من وطن مثاليّ، نهرع إليه، ونعدو نحوه كأحصنة السباق بلا هوادة.



للفنانة ديانا عساكر

حاوي وكولريدج: المجاز الحقيقة

بقلم: د. ربيعة أبي فاضل

1 – مدخل: رؤية متشابهة

صدقَ النّاقد نبيل أيوب عندما قال عن خليل حاوي إنّ دواوينه مجتمعة مثّلت قصيدة متنامية[1] ولكي يفهم القارئ مدى حرص الشّاعر على الوحدة العضوية في شعره، لا بدّ من أن يقف على مدى علاقته بكولريدج (Coleridge Samuel Taylor) (1772–1834)، الشاعر والناقد الإنكليزي، وهو إلى جانب وليم بليك (1757–1827) ووردزورث (1770–1850)، وسوثي (1774–1843)، تغنّى بالطبيعة، وخصّها بأناشيد، ممهِّدًا الطريق لاشتعال الرومنطيقية على

---

[1] نبيل أيوب،البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، المكتبة البولسية، ط1،1992 ص511.

أيدي لورد بيرون، وشيلي (1792–1822) وكيتس (1795 –1821)[1].

إن تثقّفي النقدي الأكاديميّ، في كلية التربية، خلال محاضرات حاوي في الشعر الحديث والنَّقد الأدبي، على مدى ثلاث سنوات، جعلني أقتنع بأن علاقة منهجية وفكريّة وشعريّة عميقة جعلت حاوي على تأثّر بيّن بمواقف كولريدج وأفكاره، بخاصّةٍ مسألة الخيال وقصيدة "البحار القديم"، وقضية الوحدة العضويّة، ومسألة التجربة الشعرية التي تزيل خلقًا وتُنشئُ آخر، بقوّة الكلمة والرؤية.

2 – الخيال الخلّاق: يُـــميت ويُـــحيي

وأكادُ أجزمُ أنّ حاوي لم يدع جولة من جولاتهِ الحوارية تنتهي من دون التّذكير بكولريدج، سواء وهو يشرح النَّقد، منذُ أرسطو، مرورًا بعبد القاهر الجرجاني، أو وهو يغوص في الحداثة الشّعرية، ومكانة مطران وجبران وأبو شبكة الشّعرية، بإزاء السَّابقين واللّاحقين. وقد كان للثلاثة احترامٌ مميّز في

[1] جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،ط1،1979، ص355–256.

قلب حاوي وعقله، وهو أُعجبَ بجبران متأثّرًا أنطون سعادة، في هذا المجال، وحرصَ دائمًا على إبراز إسهامات الثلاثة في حركة تجديد الشّعر العربي. وكان حاوي يغمغم باستمرار (عمّق الحفرةَ يا حفار\عَمّقها لقاعٍ لا قرار)، مُذكّرًا برفش جبران ومعولهِ.

أمّا موضوع الخيال، كما نظرَ إليهِ كولريدج، وركّزَ فيهِ حاوي، فهو، بخلاف التوهُّم، قوةٌ خلاقة تُحقق الشعر في وحدتهِ المنسجمة، وتكمن حيويتهُ في كونهِ يُـــحطّم ويُذيب ويُعيد الخلق من جديد، بصهر التناقضات والكثرة، في وحدة منظمة، متآلفة، متماسكة، شكلاً وجوهرًا، لحنًا وحقيقة.

ففي الشعر الحق لا ينتهي الطموح عند كلّ جزء مستقلّ، أَو في الوزن والقافية، أَو في الرؤية والموقف، إنّما تكون المتعة ومعها الحقيقة، في كل جزء وفي الكلّ معًا، وفي التناغم الساحر بين عناصر الشعر، لأنّ الشعر رحب في حين أنّ القصيدة محدودة[1].

[1] دايفد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ،ت. محمد يوسف نجم–إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص157–300.

هذا الخيال الخلاق يجرّد أشكال الأشياء من طينتها الغليظة ويردّها نحو طبيعة لطيفة[1]، ويساعد الشاعر على صنع عالمه الخاص وعلى إبداع زمانِهِ وأناه اللامتناهية وعلى اكتشاف النور بأجنحة علوية. في حين يبقى التوهم في إطار الثابت والمحدود، ينشئ بهارج على السطح من دون إحداث أي هزّة أو يقظة أو نشاط في النفس الانسانية[2].

وهذا الخيال، كما رأى إليه كولريدج ومعاصروه، يعمل في مجال الرّوح، فيتجاوز العالم المباشر الذي تدركهُ حواسنا، وينفخ في الحياة حياةً، وفي الانتظار غبطة لا توصف. وفي حال اتسمت غرابته بالحلاوة، ورمزيتهُ بالشفوف، فهو لن يغضب باسكال حتمًا وسيكون عامل بناءٍ وفرح وليس مجال تشويه وتزييف[3] وكما يوفّق الانجيل بين الأضداد بفن إلهي[4] هكذا يوفّق الخيال بين المتشظّيات بفن يتخطّى الجسد والروح إلى العشق الإلهي والاتحاد الصوفي. ولا بدَّ من تذكّر أمرٍ مهم، على هذا

---

[1] ن.ص 165،171.

[2] عاطف نصر، الخيال مفهوماتهُ ووظائفهُ، مكتبةلبنان،1997، ص299.

[3] يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، 6،1979، ص 94.

[4] ن.ص. 95.

الصعيد، فالشاعر حاوي ناقدًا لم يكن على انغلاق أو تشنج، بل ردّد مرات مقولة كولريدج، "إنّ أسمى أنواع الشعر قد يوجد من دون وزن، ومن دون غاية"[1]. ومثّل لذلكَ بمطلع نبوءة أشعيا، في العهد القديم:"استمعي أيتها السَّموات وانصتي أيتها الأرض فإن الربَّ قد تكلّم.. تعلموا الإحسان والتمسوا الإنصاف، أغيثوا المظلوم وأنصفوا اليتيمَ وحاموا عن الأرملة. تعالوا نتحاجج بقول الربّ. إنّهُ ولو كانت خطاياكم كالقرمزِ تبيضُ كالثلجِ ولو كانت حمراء كصبغِ الدود تصيرُ كالصوف. إن شئتم وسمعتم فإنكم تأكلونَ طيِّبات الأرضِ وإن أبيتم وتمرَّدتم فالسيفُ يأكلكم..."[2].

هذا المناخ الشعري كان يروق لحاوي. والدّليل على سعة صدرهِ وذوقهِ،أنهُ طرحَ سؤالاً في السنة الرابعة في الكلية، وفي مادَّة النقد الأدبي، عن قصيدة النثر ومفهومنا لها، وللشّعر. ومع علمنا أنهُ متشدِّد، في جانب الموسيقى الشعرية المرتبطة بتفعيلات الخليل، وفي الربط العضوي بين مهابة

---

[1] مناهج النقد الأدبي،م.س.ص163.

[2] العهد القديم،نبوءة أشعيا، الفصل الأول آية 2,16,19.

النغم وسموّ المعنى والقصد والرؤية، فإنّي اتخذتُ قرارًا بتبنّي موسيقى النَّفس بدلاً من موسيقى البحور الشعرية. وجَعلتُ للحالة أو التجربة أنغامًا فريدة، ودافعتُ عنها بأمثلة من شعر أعرفهُ، أو من مقاطع أصوغها، وكنّا جيلاً تأثّر إليوت ومجلة "شعر"، يوسف الخال، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، أدونيس، وفؤاد رفقة.. وكان عليَّ أن أتوقَّع إمّا الصفر أو الـ17\20، لأنّ علامة حاوي لا ترتفع فوق هذا الحدّ. وللتّاريخ أقول إن الرجل نسيَ إلى حين مواقفه النقدية، وفهمه للشعرية، وأصغى باحترام إلى ما كتبتُ، واختارني، من بعد، لأكتب عنهُ: "الصورة الشعرية في بيادر الجوع"، الكفاءة في اللغة العربية وآدابها (1975). وقد التقينا ساعات لا تتكرَّر، في الجامعة الأميركية، وفي كلية التربية، وفي الشوير وضهور الشوير، وكان أن اكتشفتُ الوجه الانساني الحارّ، ووجه اللطف والحنان، ووجه الوفاء، وهو وجه قلّما كان الآخرون يلمسون بهاءهُ ونقاءهُ، وقد أُعطيتُ هذه الفرصة التي جعلتني أجزمُ بأنّ حاوي الذي عرفتهُ لا يمكن أن ينتحر لكونهِ، على مظهره الفاتر دينيًّا، يحترم الحياة، ويبحث

بشغف عن صانعها وأبيها، ومُحتضن كل نبضة من نبضاتها. وهو في مرحلة رحيله كان انقطع عن التدخين، وكرَّر ممارستهُ المشي، وبدا معافى جسديًّا، على عكس بعض ماضيه.

ولعلَّ من المفيد، قبل الكلام على الطائر البحريّ ألباتروس، إحالة القارئ إلى كتاب إيغور أرمسترونغ رتشاردز"رأي كولردج في الخيال" لفهم معاني كلمة خيال وأبعادها[1] وإلى نظرية رتشاردز في "معنى المعنى"[2] وهي طالما شغلت حاوي، وجعلته يوافق على أنّ كولردج هو مؤسّس "علم تطوّر معاني الكلمات"[3].

3- البحار القديم والرمز الكلّي

وكما كان حاوي يتوقف على قصيدة "الحرية" لخليل مطران، ونصّ "حفار القبور" لجبران، وديوان "أفاعي الفردوس" لأبي شبكة، ويرى مناخًا جديدًا منبعثًا من الرومنطيقية والرمزية، في نتاج الثلاثة، هكذا شُغف

---

(1) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عبّاس، محمد نجم، دار الثقافة، ج1،لات.ص125.

(2) ن. ص. 130.

(3) ن. ص. 159.

بتحليل "البحار القديم" (Ancient mariner) لكولريدج، وهي قصيدة في سبعة أجزاء. والموجز أن عواصف عاتية هبَّت على السفينة، وحملتها نحو القطب الجنوبي، حيث الرعب، والسكون والثلوج. هناك ظهرَ "الباتروس" فجأةً، الطائر البحريّ، آتيًا عبر الثلج والضباب، فتفاعلَ الملاّحون، وراح يمثِّل دور الدليل، وسط الضباب، للانتقال إلى الشمال[1]. ويدخل في سردية القصيدة الشاعرة عاملٌ غريب، غير متوقَّع، هو قتل الملاَّح طائر القَطْرَس، بينما السفينة تدخل محيط الباسفيك، وتبحرُ في اتجاه الشَّمال. وإذ بروحٍ شاردة غريبة تحومُ حول السفينة وملاَّحيها، وتُغرقهم في المياه. لكنّ البحار القديم أُنقذَ وقُضيَ عليهِ أن يظلَّ يسافر من أرضٍ إلى أرض، من دون أن يقرَّ لهُ قرار. ولم يعطَ أي علامة رجاء، بأنّ توبة حقَّة يمكن أن تُنقذهُ، بعدَ أن استخفَّ بطائر هو ابن الطبيعة، وابن الخير، وابن الخيال الخلاق[2].

و"الملاح القديم" استلهمت قصص المغامرات والبطولة وعوالم الأحلام والأساطير، وهي تمجيد

[1] عاطف نصر، الخيال ومفهوماته، م.س ص.125 م. س. ص. 317-318.

[2] م.ص.318.

للخير والفضيلة والأمل والإرادة والمحبَّة، وتأكيد على أن الانسان هو ثمرة أعماله، ولا يحصد إلا ما يزرع. وقد أوحت بأن ثمَّة تناقضًا ما بين الحقيقة والحلم، لا بدَّ من ردمهِ، ومعالجة غربة الروح على الأرض. فالمرجَّح في المقام الشعريّ الصوفيّ أن الطير رمز الروح، يتذكَّر عالم المثل، ويحنُّ إليهِ كما في عاينية ابن سينا، وفي منطق الطير لفريد الدين العطّار. وقتل الروح يردُّ مصير الانسان صعبًا، ويعلِّمه أن الجحود والعنف نتائجهما الغربة الأبدية.. وقد أوحى كولريدج أيضًا بأن الأساطير يجب ألاّ تفقد جلالها، وبأن للآلهة مهابتها والقداسة[1].

إن الملاَّح القديم، اعتقدُ أنَّهُ بقرار عقلي، فرديّ، يستطيع أن يتحكّم بمسار الجسد والروح والكون. وشبيه بأسطورة الملاَّح "والألباتروس" (1798) قصة الشاب الإنكليزي التاجر، وقد اغتيلَ أصحابه خلال رحلة، في جزيرة من جزر الهند، فأنقذتهُ فتاة جميلة، اسمها "يوريكو"، بعدَ تضميد جراحهِ، وإشباع جوعهِ، وترويض خوفهِ، لأنها أحبَّتهُ. وبعدَ أن حملت منهُ، باعها لتجّار الرقيق،

[1] بدوي طبانه، النقد الأدبي عند اليونان، دار الثقافة، 1986، ص. 13.

لينفق ثمنها على العودة إلى بلاده، ولم يبالِ بدموعها وبوفائها لهُ، وهي ابنة الفطرة والطبيعة[1]، ولا شكَّ في أن الطائر الذي كان يقود السفينة إلى الأمان، والقلب الحنون الذي قاد الشاب الانكليزي إلى الحياة، لقيا مصيرًا بائسًا، لأن الخيال الرومنطيقي الباحث عن المثال فُجِعَ بسلوكيات لا تتَّصِل بالضمير والوجدان، والرقيّ، والنّبل. وهذه القيم قد طالما تمسّكَ بها خليل حاوي، وكان صارمًا غير متهاون بشأنها، وكان باستمرار، يبحث عمَّا سمَّاه، معادلاً موضوعيًّا للعناصر العاطفية، في التجربة الشعريَّة، كما يبحث عبر جمال الاسطورة، وإشعاعها في الذات، عن حقيقةٍ عميقة قد لا تكون ميثافيزيقية لكنَّها إنسانية وكونية كلِّية شاملة.

4- الوحدة العضوية للرِّحلة

وما أكثر ما توقَّفَ على كلِّية الشعر وجزئية التاريخ والفلسفة، في الإطار الأرسطي. فالشاعر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع بينما المؤرِّخ يروي

(1) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة- دار العودة، بيروت، 1973، ص24-25.

الأحداث التي وقعت فعلاً. لذلكَ قال أرسطو إنَّ الشعر أوفرُ حظًّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ، لأنَّ الشعر يَروي الكلِّي، بينما التاريخ يروي الجزئي[1] ولا ننسَ أن أرسطو هو الذي وضعَ، بكلامهِ على وحدة العمل أو وحدة الموضوع، الأساس لكلّ بحث عن وحدة الموضوع وتماسكهِ، وارتباط أجزائهِ بعضها ببعض أو عن الوحدة العضوية وهي الركن الأساس، ليس في المأساة والمسرحيات، وحدها، بل في جميع المؤلفات الأدبية[2].

والوحدة هذه شغلت كولريدج في "الملاح القديم"، وقدّ عُدَّ عمليقًا كأرسطو، وأعظم أبٍ نقدي بعدَهُ[3]، كما شغلت حاوي في "لعازر 1962"، وغيرها من القصائد. وقد جاء في "أونوفارساليس" حولَ كولريدج:

"Le Dit du vieux marin 1798, affronte les problèmes de la dualité et du mal dont le héros et porteur et victime. Ayant tué sans raison un albatros, qu'il retrouve suspendu à son cou, le vieux marin, approuvé puis maudit par ses compagnons,subit les épreuves de la soif, de

(1) بدوي طبانه، النقد الأدبي عند اليونان، م.س.ص88.

(2) ن.ص. 104-107.

(3) ستانلي هايمن،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص9،25،65.

l'immobilité et du mouvement sans cause, puis les terreurs de l'inexplicable survie solitaire.[1]"

وليس مُستبعدًا أن تكون رحلة السندباد الشعرية الجديدة على علاقة برحلة "البحار القديم"، وأن تكون ثنائيات التجربة الحاوية (نهر الرماد،بيادر الجوع، البحار والدرويش، الناي والريح..) على علاقة بالتناقضات التي سعت إلى وحدتها في تجربة كولريدج. ولا بدَّ من أن يلاحظ من عايشَ حاوي، وقرأهُ، أنّ عالمهُ لم يتّصفْ من التناقضات، لأن المستويات التي عايشها، على الصعيد القومي، والاجتماعي والثقافي (سواءٌ في الإطار السوري القومي الاجتماعي أو العروبي)، لم تكن قد أشبعت طموحه، وتوقّعاتهِ، فاكتفى بالرموز التموزية، وبالسندباد، وبلعازر الناهض من قبره، ليُحقّق على الصعيد الجمالي ما لم يُحققه على صعيد الواقع السياسي والوطني. فتجربته الشعرية، بما فيها من حلاوة وحرارة، هي نتيجة فجيعته على الصعيد القومي، لأنه لم يرَ سوى دخنة فحم من محيط

[1] Encyc. Univ.U4, paris, 1980,p.680.

الخليج[1] ولم ينجح في رؤية الولادة الجديدة التي حلم بها (راجع ما قيل عن الأُنموذج الأعلى في العمل الفني الواحد مثل الولادة الجديدة في "الملاّح القديم"، وقصيدة "الجسر" لحاوي)[2].

ومشكلة الموت والولادة أو السكون والحركة، شغلت كلاًّ من كولريدج وحاوي، فكلاهما بذلَ جهدًا ذهنيًا قياميًّا ضائعًا، واستعان بإلهامات لتصنيع نهضة ويقظة، وفي الذات والكون.

فالريح تهبّ في تجربتهما، وقد عملا على انتعاش الروح الانسانية، وكلاهما قرأ عن فينوس وأدونيس[3]، لكنّ الحلم الشاعر لا يستطيع دائمًا، تحويل طبيعة الواقع. من هنا، تشهيهما الموت، أحيانًا، والعودة إلى الرّحم، والشعور برعب الوجود، ووهن الحضارة، وبالعجز عن تخصيب الخارج.

والتقى الشاعران أيضًا، في مقولة الانطلاق والانضباط، فلم يكن حاوي يجد في اللاوعي وحده، مقلعًا للشعر، بل حرص على خيط الوعي كي يبقى

[1] راجع، محمّد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب الإمارات، ط1، 1991، ص77.

[2] النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، م.س.ص.250.

[3] ن.ص.97(ج.2).

ضابطًا المخيّلة. على أن كولريدج تحدّث أحيانًا، عن تأملات تجتاز حدود العقل، لعمق شفوفها[1] كما كرَّر ما ردَّد حاوي حول "الذوق السليم"[2] والغموض الخصب، والموت المنجّي (موت البحّارة واحدًا بعد الآخر، وشعور الملاّح القديم بما شعر بهِ قايين من قبل) ونعمة التخييل.

5- البحث عن خلاص

إن بودلير المتَّصل عضويًا بكولريدج، وبالرومنسيين الإنكليز، عدَّ الشعر "غابة رموز" (une forêt de symboles) لا بدَّ من اكتشاف أبعادها وأعماقها (dont il faut découvrir le sens caché) وشعر كولريدج وحاوي قائم على الأسطورة والرَّمز، حيث تتحوَّل القصيدة إلى ما سمَّاه مارسيل ريمون:

"Un acte de connaissance poétique de l'univers et cette connaissance a besoin de se croire absolue"[3].

---

(1) ن.ص. 260 (ج1).

(2) ن. ص. 114.

(3) Marcel Raymond, de Baudelaire au surréalisme, lib joze corti, paris,1972, p21, 22 (27) 202.ص.

لقد حاول حاوي على صعيدي النقد والشعر إلحاق المجاز بالحقيقة، على الطريقة الأرسطية[1] فحرصَ على مزج العيني بالمجرّد، وعلى الوحدة الكيانية العضوية في النصّ، وعلى أن يكون للتخييل بعد فلسفي إنساني، وقد تأثّر كولريدج ومواقفه، وهما تخرَّجا كلٌّ في زمانه، في جامعة كمبرج عينها، وحمَّلا شعرهما رحلة رمزية فكرية حيَّة مؤثِّرة وفاعلة، في كل زمان ومكان. إنّهما مبدعان في نقدهما وشعرهما معًا، وتحلّى الواحد منهما بمنتهى التحليل والتخييل. إن صورة البحار، قاتلَ الطير، لا تختلف عن صورة المارد الذي هشَّم وجهَ الشمس وعرّى زهوها عن جمجمة، في ديوان خليل حاوي[2] وهكذا القول عن الجنّ والتنّين والغول والأفعى والصقيع.. والعصافير الصغار، كلها رموز أساطير تنبئ بالغربة والموت[3].

فلعنة الموت التي لاحقت الألبتروس إنّما لاحقت الانسان العربي المبحر السكران بزهو

---

(1) بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، م.س.ص216.

(2) خليل حاوي، الديوان، بيروت، دار العودة.

(3) ن.ص372،373،374،375،.

الأرجوان (الدم النازف)[1] ولعازر-الزورق الميت، وما حوله من صحارى تغطيها الثلوج ورعود تقصف[2]، إنما هو الألبتروس، وسفينة البحار محوطة بالثلوج التِّيه، وفي مطلق الأحوال، ثمة بعلٌ لا يُــجير، وشهوة الموت تتَّسع وتهزّ الأشرعة، وسط الموج وجنونه. إن لكل ذلكَ بعدًا حضاريًّا وإنسانيًا يرتبط بمصير الانسان الغربي، والانسان العربي، وبالدوار الذي يصيب الكائنات من دون خلاص نهائي محتَّم. والمحزن أن الحياة في "لعازر 1962" تاقت إلى الزوال، في حين أخذ القدر ملاّح كولريدج نحو دوامة البوار، و"عاد مغلوبًا جريحًا لن يطيب"، كما قال حاوي عن بطله المتشظّي[3]. وقد تعلَّمنا من كولريدج أن الشعور بالغبطة النهائية في عالم الزمان ليس ميسَّرًا:

"La véritable félicité est donc hors d'atteinte, elle peut seulement être approchée par l'effort humain.. L'élévation totale, pure, se réalise par l'abolition de la finitude"[4].

---

[1] راجع رسالة ماغي ماضي، الحلم والفعل في الشعر الجديد (حاوي-السيّاب)، كلية الآداب، الفنار،1999 ص.156.

[2] ن.ص. 346،376.

[3] ن.ص.354.

[4] Coleridge (s.t) complete works, new-York 1864,p.702.

فمن يستطيع إذًا أن يرتقي فوق ذاتهِ والعالم ليتّحد باللانهائي، من يستطيع الانبعاث من موتهِ أو الكفّ عن إماتةِ الآخر؟

6- حلم الولادة الجديدة:

ومن يقرأ قصيدة "الجسر" يتذكَّر مقولة حاوي، نقلاً عن كولريدج، وفحواها أنّ الشعر الجديد يحطِّم ويذيب ويعيد الخلق بمثل المناخ الصَّافي الأول، يوم أُنشئَ العالم، ووجدَ الله أنّ الخلق حسن. ومعنى ذلكَ أن الفتور والمواقف الباردة، والرؤية الرمادية، لا تُجدي جميعها في بعث الشعريَّة المميَّزة، البهية، الفاعلة، في بعدها التداولي والرؤيوي معًا. وصناعة الانسان الجديد والخطاب الجديد، جعلته يتأوّه مُستَفهمًا."أينَ من يفنّي ويحيي ويعيد\يتولّى خلقهُ طفلاً جديد\غسلهُ بالزيتِ والكبريت\من نتنِ الصديدْ\أين من يُفني ويُحيي ويعيد"[1].

وهذا الموت من أجل الحياة، والعودة إلى الفطرة الخلاَّقة لنسج قصائد من نور، بعيدًا من صخب الحضارة، وعهرها، إنما مثّلا معًا (الموت

---

[1] ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 2001، ص166..

والعودة) مرحلة محتَّمة لإنقاذ الحياة والفن من قدر التشويه ومن صحراء الجليد:

"إن يكن رباّهُ\لا يُـــحيي عروق الميّتينا\غير نارٍ تلدُ العنقاء نارْ\تتغذّى من رماد الموت فينا، في القرار\قلنعانِ من جحيم النار\ما يمنحنا البعث اليقينا.."[1].

والعنقاء كما الألباتروس مصيرهما الموت، والرماد، لكنهما رمزان أسطوريان أبديان يعلّمان الانسان أن يغذّي حلم البعث في كيانه، بالخير وبالطبيعة النبيلة، لأن مصيره، في عالم الزمان والمكان مرتبط بوضعيته ومقامهِ، وهو ثمرة أعمالهِ، وانسجامهِ أو تعارضهِ مع النظام الكوني، ومع حال التطهّر والتقيّ من أدران الوجود. أو الانغماس في الطين والقيود. وحاوي المثالي كان صارمًا في كلامهِ على القيم، لا يهادن، ولا يصانع. وإذا كان اليأس قد حالَ، أحيانًا كثيرة، دون الولادة من جديد بالماء والروح فلأنّه أُحيطَ بالخيبات والخزعبلات في زمان سمّاه الشعراء العرب، زمان قرود وعبيد.

[1] ن. ص 125–126

أولم يكن يردّد أمام طلاّبهِ، كلَّما جحظت عيناه، وتأبّت تلكَ البشرة المتمرّدة في جبينه المُغضَب:

"فؤادكَ خفّاقٌ وبرقُكَ خافقُ
وأعياكَ في الدنيا خليلٌ موافقُ
تخيّرْ فإمّا وحدةٌ مثلَ ميتةٍ
وإمّا جليسٌ في الحياة منافقُ
أردتَ رفيقًا كي ينالكَ رفقُهُ
فدَعْهُ إذا لم تأتِ منهُ المرافقُ"[1].

وأدّت الوحدة في المرحلة الأخيرة من حياتِهِ إلى الأخذ بحال لاواعية قادت، على تعبير كولريدج، إلى انطلاقات تأملات لا ضابطَ لها، قد تخلّى عنها الوعي الصريح كلّه، لأنها قد أصبحت شيئًا مجرَّدًا شفافًا، حين اجتازت حدود قوى العقل وأهدافه[2]. وكان لابدَّ من أن يغدو حاوي نفسه هو الفينيق الأسطورة، تحضيرًا لولادة جديدة "للملاّح القديم" و"للعازر" معًا... للحركة بعد السكون، لانتعاش

[1] أبو العلاء المعرّي، ديوان لزوم لا يلزم شرح د.كمال اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص77..

[2] ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، م.س.ص.237.

الروح بعدَ هبوب الريح، ليقظة في الشمس بعد العودة إلى الرّحم. وتكمن أهمية حاوي في أنَّهُ كان صادقًا في تجربتهِ الذاتية الكليّة، فاستمدّ خطابهُ الشعري من حياتهِ إشارات راقية، كما منحَ الشعر حياتهُ تعزيةَ التخييل، الباب المشرع على الكلّي الحسّيِّ والكلِّي المجرَّد، وما بينهما من توازنات، ومعادلات موضوعية. إن حاوي هو الشاعر الذي قال عنهُ كولريدج إنَّهُ يعمل في ميادين أوسع من مساحات الشعر عينه[1]، ولأننا لا نعرف تمامًا أينَ يبدأ فضاء الشعر وأينَ ينتهي، فالشاعر خليل حاوي يبقى لنا مثال الانسان الغريب، المبدع، الباحث في حقول السياسة عن الفراغ، وفي واحات الشعر عن البديل النفسي والكياني من "نفايات البيوت" "وخيوط العنكبوت"، في أمَّة "تتشهّى عودةً للموت في دنيا تموتْ"[2].

(1) ديوان خليل حاوي، م.س.ص104.

(2) عن ستانلي هايمن النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، م.س.ص.260.

خاتمة

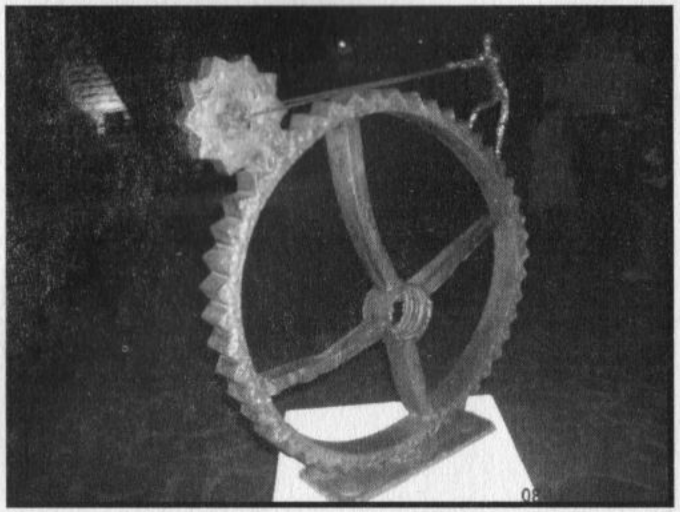
ومَنْ يتأمَّل في شخصيَّتي كولريدج وحاوي يجد أوجه شبه عديدة، بخاصةٍ في عملية الجمع ما بين العمق الأكاديمي والرقي الشعري، واللجوء إلى الأسطورة في الشعر، كونها ذروة المجاز، حاملة النضج الفكري والروحي للشاعر، والحرص على الوحدة العضوية بنيةً ورؤيةً، في شعرهما، كما على مزج الغنائية بالتأملية، والشعريّة بالفلسفة، وعلى إيجاد لغة تنتظم بانسجام وتماسك لتعبّر عن موقف من الحياة والوجود. فالناقدان–الشاعران لم يوفّرا فرصةً معرفية إلاَّ واستثمراها سعيًا إلى إدراك الحقيقة الكليَّة، واكتشاف أسرار الحياة. وقد قال حاوي:"إن الشعر يقتضي من الشاعر وقف الحياة عليه وحده، وبخاصةٍ عندما يكون شعرًا ملتزمًا بثورة انبعاث حضاري

مطلقة"[1] والشعر الشعر،كما رأى إليه حال تأملية في الكون والقضايا الكبرى، وحدس ورؤيا، وارتكاز في القيم الإنسانية والروحية. إنّه رؤيا تنير تجربة وفنّ قادر على تجسيدها.. ويأتي الرمز لينظّم التجربة ويشرك الآخرين فيها، ويوحّد تجربة الانسان في عصرنا، وفي كلّ عصر[2].

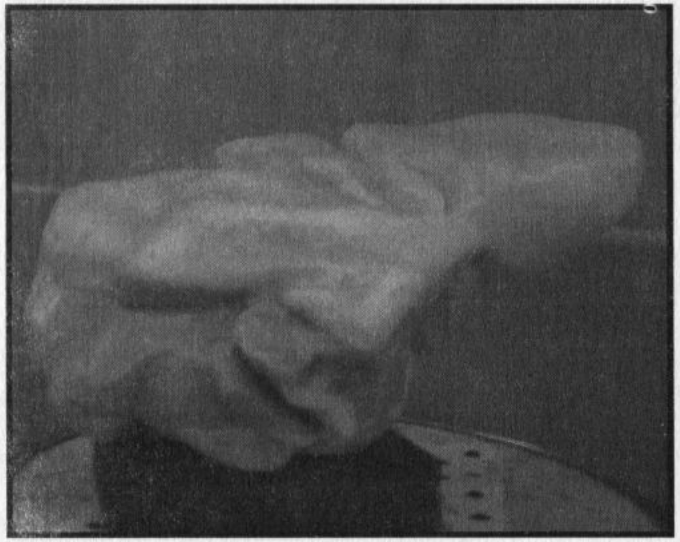
---

[1] ميشال جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1999، ص220.

[2] ن.ص.222.



للنحات محمّد صوان



للنحات بسَّام كيرلّس

خليل حاوي
في ذكراه التّاسعةِ والعشرين

د. وجيه فانوس

ثلاثةُ أمورٍ أرادَها خليل حاوي، بِوَعْيٍ وتصميمٍ وإصرارٍ وتضحيةٍ، أنْ تكونَ في جوهرِ كيانِهِ الوجوديِّ؛ وأرادها منها أنْ تَسِمَ حياتَهُ وتاريخه. ثلاثةٌ تُجَسِّد، فيما بينها، واحديَّةَ وجودِهِ الذي عاشَهُ، وعلى مساراتِهِ كانت محطَّاتُ حياتِه من مِزْوَدِ الولادةِ إلى آخِرِ دربِ الجُلْجُلَة. فتعملقَ خليلٌ بهذهِ الثَّلاثة؛ وعَبْرَها انزرعَ في ناسِهِ بَذْرَةَ وعدٍ لا يُجنى مِنْ شَجَرِها سوى أَلَقُ الوَعْيِ الحضاريِّ الذي لا يَغيب وَهْجُهُ، ولا تُزْهِرُ ثمارُها إلاَّ بشَعْشَعانيَّةِ العَطاءِ المُحِبِّ المُتْرَعِ بخصوبَةِ العيشِ، وعَبَق بُخورِ الإخلاصِ المُتفاني حتّى ثُمالةِ المَجْمَرة.

يومَ وُلِدَ خليل حاوي في "مغارةِ" عاملِ البِناءِ الفَقيرِ مِنَ الشُّوَيْر، كانَ للمولودِ أَنْ يَرْضَعَ طفولَتَهُ مِنْ ثَدي أُمِّهِ، وهوَ في رحابِ ذلكَ السَّفحِ المُخْضَرِّ بأريجِ الرِّيفِ والوادِعِ ببساطةِ القُرى، أغانيَ الطِّيبةِ وأناشيدَ المَحبَّة. ولمَّا وَعى الشَّابُّ فيهِ حقيقةَ وجُودِهِ، أصرَّ على أَنْ تَشُعَّ مِنْ أغانيهِ، فضلاً عن الطِّيبةِ والمَحبَّةِ، أصالةُ العيشِ الواعي لحقيقةِ كَيْنونَتِهِ؛ وأَنْ يكونَ في أناشيدِهِ ما يَسْبُرَ أغوارَ القَوْلِ والفِكْرِ، برؤيا تَنْبَثِقُ مِنْ عُمْقِ المعرفةِ الحضاريَّةِ للْكَوْنِ والإنسان. لذا، عَمِلَ خليلٌ، في البِدءِ، على قَصْبِ الصَّخْرَ، لِيَبْنيَ مِنْ حِجارةِ الشُّوَيْرِ مَساكِنَ يأْمَنُ فيها النَّاسُ على ذواتِهِم؛ ثمَّ نَحَتَ، فيما تَلا ذلكَ مِنْ زَمَنٍ، بِإِزْميلِ القَصَّابِ في حَياتِهِ ما مَكَّنَهُ مِنَ التَّخَرُّجِ مِنْ أَرقى الجامِعاتِ العِلميَّةِ ومَكْتَباتِها بالأعلى مِنَ الدَّرجاتِ والأعْمَقِ مِنَ الفِكرِ والمعرفةِ والأعذبِ مِنْ معاني الكلامِ وصَوْغِ دلالاتِه جَرْسِ مُوسيقاه. فحقَّقَ وليدُ مغارةِ عامِلِ البِناءِ الشُّوَيْريِّ الفقيرِ أَوَّلَ الثَّلاثَةِ مِنْ تِلكَ الأمورِ التي أرادها؛ وتَبَوَّأَ، رائعاً عَذْباً، أَيْكَةَ الشَّاعرِ الحضاريِّ العربيِّ بامتياز. فَغَرَّدَ خليلٌ في تلكَ الأيكةِ ما مكَّنتهُ نفسُهُ مِنْ رؤاه، طامحاً أَنْ يكونَ مِنْ تَغْريدِهِ جِسْراً

يَعْبُرُ عليهِ نِيامُ الكُهوفِ المُعْتِمَةِ، حَيْثُ "*يَحضَرُ الضَّوْءُ المَقيت*"، وبُلَداءِ المستنقعاتِ العَفِنَةِ "حيثُ "*يتمطَّى الموت*"، مِنْ خُمولِهم ورُكودِهِم إلى *إشراقِ الرُّؤى*":

"يعبرونَ الجسرَ في الصُّبحِ خِفافا
أضلعي امتدَّت لهم جسراً وطيدْ
من كهوفِ الشَّرق، من مستنقعِ الشَّرق
إلى الشَّرق الجديدْ
أضلعي امتدَّت لهم جسراً وطيدْ"

جَدَّدَ خليل حاوي في الشِّعرِ العربيِّ، موضوعاً ومفهوماً ورؤيةً ورسالةً وشكلاً؛ وحافظَ، في تجديدِهِ هذا، على أصالةِ منطلقاتِه. فكانَ العربُ موضوعَه، وكانَ وجودُهُم الإنسانيُّ مفهومَهُ، وكانت نَهضتهُم رسالتَه. واعتمدَ التَّفعيلةَ، أُسَّ البنايةِ النَّغَميَّةِ الشِّعريَّةِ العربيَّةِ، ركيزةً في صياغاتِهِ الشِّعرية. طوَّرَ خليلٌ وجدَّدَ، ثارَ ورَفَضَ وغيَّرَ، لكنَّهُ ما ابتعدَ قَيْدَ أُنملةٍ عن جوهريَّةِ الأصلِ ولم يُغادرْ تلكَ الأصالةَ أو يَخونَها أو يُشَوِّهُها. وهكذا، بِوَعيِهِ وتَصْميمِهِ وتضحيتِهِ حقَّقَ خليل حاوي لِذاتِهِ وللعربِ ما أرادَهُ من الأوَّلِ مِنْ أمورِ حياته التي عاشها: **الثَّائرُ المُطوِّرُ ضمنَ**

الأصالة.

يومَ تفتّحَ وعيُ خليلٍ على حقيقةِ مَنْ هُمْ أهلَهُ وناسَهُ ومجتمعَهُ، رآهم أكواما "*من اللحم القديد*"، أجيالاً من "*الموتى الحزانى تتمطّى في فمِ الموت البليد*". ورأى أن لا بدَّ لهؤلاءِ مِنْ أن ينفضوا عنهم "*عفن التّاريخ*" الذي حجَّر عيونهم "*يواقيتاً بلا ضوءٍ ونارٍ، وبحيراتٍ من الملحِ البوار*". أدركَ خليلٌ أنَّهم ما عاشوا ما عاشوه مِنْ وجودِهم إلاَّ "*بوجوهٍ وعقولٍ مستعارة*"؛ وصارَ همُّهُ أنْ يبحثَ في أعمق أعماق أصالتِهم، وأنْ يتَغَلْغَلَ إلى جوانيَّةِ وجودِهِ الذَّاتيِّ، يغرفَ من بيادرِ وَعْيِهِ وطيبتِهِ حُبًّا مُخَلِّصاً يُنذرُهُ لأجلِهم وَعْدَ بَعْثٍ بولادةٍ جديدة:

"أترى يولدُ من حبِّي لأطفالي
وحُبِّي للحياةْ
فارسٌ يمتشقُ البَرْقَ على الغولِ،
على التِّنينِ، ماذا هَلْ تعودُ المعجزات؟
بدويٌّ ضربَ القيصرَ بالفُرسِ
وطفل ناصري وحفاةْ
روَّضوا الوحشَ بروما، سَحَبوا
الأنيابَ من فكِّ الطُّغاة

ربِّ ماذا
ربِّ ماذا
هل تعودُ المعجزات؟"

فكانَ الأمرُ الثَّاني الذي أراده خليل لوجوده، أن يكونَ **صاحبَ رؤيةٍ قوميَّةٍ حضاريَّة؛ وأن تنطلِقَ هذهِ الرؤيةُ مِنَ الشِّعرِ وبهِ لتكونَ رؤيةً للعيشِ وممارسةِ الوجود.** فسارَ على الدَّربِ الذي رسمه لذاته ملتزماً بكلِّ ما في الرُّؤيا ولها. أعلنَ عَيْشَهُ فِعْلَ التزامٍ برؤيةِ انبعاثِ الأُمَّةِ؛ وسارَ فرِحاً بقرارِهِ وبما رسمَه. سارَ عاشقاً لرؤيا شِعْرِهِ وكيانِهِ، يتبعُ الرُّؤيا ويَتْعَبُ في سبيلِها، يُضحي عُمْرَهُ لتنتزعَ في الواقعِ رؤية مستقبلٍ ووعيَ وجودٍ والتزامَ حاضرٍ في نفوسِ ناسِه. ومشى خليلٌ على دربِهِ هذهِ، فكانَتِ الدَّربُ طريقَ جُلْجُلَة:

"عاينتُ رُعْبَ زوارقٍ
تهوي مكسَّرةِ الصَّدى،
عبثًا يدوي عبرَ أقبيتي الصَّدى
يُلقي على عينيَّ ليلَ جدائلٍ
في الرِّيحِ تُعولُ، تستغيثُ، وترتمي

غبَّ انسحابِ البحرِ

يرسبُ في دمي

سمكٌ مواتُ،

بعضُ أثمارٍ معفَّنةٍ، قشورْ

ويدي تميعُ وتنطوي في الرَّمل تنخرُها،

وتصفرُّ في العروقْ

ويحزُّ في جسدي وما يدميه

سكينٌ عتيقْ"

حلِمَ خليلٌ بانبعاثٍ يُهيِّئه لناسِهِ الذين نَذَرَ عيشَهُ لأجلهم. فرحَ خليلٌ بحلمِهِ يُخَيَّلُ إليهِ أنَّهُ يَتَحقَّقُ في أطفالِ أترابِهِ، سَكِرَ بنَشْوَةِ انتصارٍ لمَّا كانتِ المصابيحُ الجديدةُ تملأُ أُفقَ القريَّةِ؛ وقُبَيْلَ قليلٍ من انبثاقِ لِغَدٍ حُزيرانيٍّ كانَ يَسْتعِدُّ للوصولِ سنة 1976، كانت رؤيا لخليلٍ رهيبة. كانَ خليلٌ في التزامِهِ القوميِّ الذي أصرَّ عليهِ بوعيٍ وتصميمٍ، وجاء في سفر رؤيته:

"أنطوي في حفرتي

أفعى عتيقةْ

تنسجُ القمصانَ

من أبخرةِ الكبريتِ، من وهجِ النّيوبْ

لحبيبٍ عادَ من حفرتهِ

مَيْتًا كئيبْ

لحبيبٍ ينزفُ الكبريتَ

مُسْوَدَّ اللهيبْ".

وأفاقَ خليل حاوي، يَقْطُرُ عُمْرَهُ رُعْباً وَجَعاً مَوْتاً مِنْ لَفْحِ جحيمِ ما في نيرانِ الحُلمِ/الرُّؤيا؛ وصرخ:

"عمِّقِ الحفرةَ يا حفَّارُ،

عمِّقها لقاعٍ لا قرارْ"

فصارَ "*وجهُ اللهِ صحراء*"، وكانت فاجعةُ سؤالٍ:

"ما لبيتِ القدسِ، بيتِ اللهِ،

معراجِ النجومْ

ما لهُ لم يحمِهِ سيفُ ملاكٍ

يمتطي الرِّيحَ وأبراجَ التُّخومْ

يضربُ الكُفَّارَ، أبناءَ الأفاعي

مِنْ سَدوم"

وهنا، هنا بالذَّاتِ، في لحظةِ توهُّجِ حقيقةِ رؤيا الخيبةِ المُمْعِنَةِ في عُهْرِها الرَّاقِصِ فوْقَ جَسَدِ التَّاريخ والواقعِ معاً، مَشى خليل حاوي نَحْوَ الأمرِ الثَّالث:

القرارُ، بِوَعْيٍ وإصرارٍ وتَصميمٍ وتضحيةٍ، الموتَ انتحارا.

لطالما هربتُ، في كتاباتي وأحاديثي السَّابقةِ عن خليل، من هذا التَّعبيرِ: "الموتُ انتحاراً"؛ ولطالما حوَّرتُهُ إلى أنَّ خليلاً قرَّرَ كتابةَ قصيدَتَهُ الأخيرةَ، أو مُجَرَّدَ أنَّهُ قرَّرَ الرَّحيل. لكن، لكن، وبعدَ كلَّ ما حصلَ ويحصلُ منذُ تِسْعٍ وعشرين موسمِ فجائعَ بعدَ مَوْتِ خليل، فإنِّي لَنْ أَقْدِرَ إلاَّ أَنْ أقولَ إنَّ خليل حاوي أرادَ بِوَعْيٍ فَذٍّ، وإصرارٍ مُرْعِبٍ، وتصميمٍ هادفٍ، وتضحيةٍ فجائعيَّةٍ، أَنْ يَنْتَحِر. وها أنَّ رؤياهُ الشِّعريَةَ الحضاريَّةُ والتزامَهُ القوميَّ وحلمه بنهضةٍ قوميَّةٍ عربيَّةٍ ما انفكَّت تسألُني، مَرَّةً بوقاحةٍ، وأُخرى بِحُزْنٍ، وثالثةً بخَجَلٍ ورابعةً بِجُنونٍ وخامسةً بلهفةٍ وسادسةً مِنْ غَيْرِ أيِّ تأثُّرٍ أو انفعالٍ، بل بيأسٍ باردٍ مُتَخَشِّبٍ: هل موتُ خليل حاوي انتحاراً هوَ البدايةُ للإعلانِ عن موتِنا؟

كانَ خليل حاوي رؤيويّاً حضاريّاً ملتزماً العروبةَ؛ فهلْ ما زالَ رؤياهُ صادِقَةً حتَّى اليوم؟



للفنانة مهى يمين

شهادة

أيمكن أن يصبحَ النهرُ رمادًا
أن تنطفئ فيه مشاعرُ الطفولة
شمسُ الظهيرة
البساتين والأقمار السبع

أيُّ جنيةٍ أتَتْ إليه
أعطاها مفتاحَ بيتِه
وعبرْ

جلستُ معه سنة 1970 على شرفة قهوة الحاوي في ضهور الشوير. قرأتُ لهُ "جبران الشاهد" مسرحية كتبتها وقدّمتها في بيت مري، ترسم جبران خليل جبران.

كانت الوديانُ ساحقة على يميننا
كأنّنا طائران
غطّا لحظة
صار العالمُ تمثالاً
ثمَّ طارا
كلٌ إلى آفاقِهِ

منير أبو دبس

المحتوى

ثلاثةٌ أمورٍ أرادها خليل حاوي، بِوعْيٍ وتصميمٍ وإصرارٍ وتضحيةٍ، أن تكونَ في جوهرِ كيانِهِ الوجوديّ؛ وأرادها منها أن تسِم حياتهُ وتاريخه. ثلاثةٌ تُجسِّد، فيما بينها، واحديَّةَ وجودِهِ الذي عاشهُ، وعلى مساراتِهِ كانت محطَّات حياتِه من مِزوَدِ الولادةِ إلى آخِرِ دربِ الجُلجُلة. فتعملقَ خليلٌ بهذهِ الثَّلاثة؛ وعَبْرَها انزرعَ في ناسِهِ بَذْرَةَ وعدٍ لا يجنى مِن شجَرِها سوى ألَقِ الوعْيِ الحضاريِّ الذي لا يغيب وهجُهُ، ولا تزهِرُ ثمارُها إلّا بشَعشعانِيَّةِ العطاءِ المُحِبِّ المترَعِ بخصوبَةِ العيشِ، وعَبَقِ بُخورِ الإخلاصِ المتفاني حتّى ثُمالةِ المجمرة.

دار نلسن